
Miscelánea

Jorge Nieto Ferrando
<http://orcid.org/0000-0003-3075-2636>
nieto Jordi@filcat.udl.cat
Universitat de Lleida

Recibido
9 de diciembre de 2017
Aprobado
10 de agosto de 2018

© 2019
Communication & Society
ISSN 0214-0039
E ISSN 2386-7876
doi: 10.15581/003.32.1.279-292
www.communication-society.com

2019 – Vol. 32(1)
pp. 279-292

Cómo citar este artículo:
Nieto Ferrando, J. (2019). El
Noticiari de Barcelona (1977-1980).
La institucionalización de la
protesta en el cine de la transición
a la democracia. *Communication &
Society*, 32(1), 279-292.

El *Noticiari de Barcelona* (1977-1980). La institucionalización de la protesta en el cine de la transición a la democracia

Resumen

El cine producido en la transición política a la democracia en España sigue despertando el interés de los analistas e historiadores del cine. No obstante, más allá de las películas de ficción, quedan todavía muchos ámbitos apenas abordados, entre ellos los intentos de desarrollar noticiarios cinematográficos una vez desaparecido el monopolio sobre los mismos del *No-Do*. Nuestro análisis se centra en el *Noticiari de Barcelona*, producido entre 1977 y 1980, más en concreto en sus contenidos y en su discurso. La importancia de este noticiario reside en constituir uno de los primeros pasos en la construcción del cine catalán tras la dictadura, en pleno debate sobre el denominado “cine de las nacionalidades”, en intentar configurarse como un producto informativo audiovisual de proximidad, en su clara contraposición al noticiario *No-Do* y en retomar algunos de los temas, estrategias discursivas y la función que se atribuye una parte del cine alternativo de carácter político del momento. Todo ello determina los contenidos y el discurso del noticiario, y lo orientan antes hacia la persuasión más que hacia la información.

Palabras clave

Noticiarios cinematográficos, información audiovisual, persuasión, Institut de Cinema Català, cine alternativo.

1. Introducción

La producción cinematográfica en la transición a la democracia en España es sin duda uno de los campos de análisis que más interés despierta entre los investigadores¹. No obstante, pueden apreciarse todavía algunos espacios poco abordados, en apariencia menores, pero de gran relevancia si no reducimos este cine al enmarcado en los canales de producción, distribución y exhibición institucionales, si establecemos puentes que lo sitúen en relación con los profundos cambios que viven en esos momentos otros medios audiovisuales. Este es el caso del *Noticiari de Barcelona*, un noticiario que, como indican Balló, Espelt y Lorente (1990), “ha de tenir importants conseqüències per al cinema de l'època, tant des del punt de vista del llenguatge cinematogràfic com pel que significarà de primer intent després de la

¹ La literatura sobre el tema es considerable. Solo atendiendo a las aproximaciones generales podemos destacar los trabajos Hopewell (1989), Monterde (1993), Hernández Ruiz y Pérez Rubio (2004) o Palacio (2011).

Guerra de fornir un material en sèrie en llengua catalana amb una considerable difusió pels cinemes” (p. 85)².

El *Noticiari de Barcelona* es producido por el Institut de Cinema Català (ICC) en colaboración con el Ayuntamiento de Barcelona y exhibido en las salas comerciales³. El ICC es una organización constituida en 1975 por diferentes profesionales del audiovisual con el objetivo de dinamizar el cine catalán, tanto en sus aspectos culturales como industriales. Según señala Martín Rom (1978), también persigue la “creación de un cine que se inscriba en la lucha democrática, tanto por su contenido como por sus relaciones de producción” (p. 72). Sin embargo, el *Noticiari de Barcelona* nace y se desarrolla cuando los noticiarios ya hace tiempo que han desaparecido en muchos países debido al empuje de la televisión –la larga vida de *No-Do* también constituye una excepción–, que tiende a acaparar los discursos audiovisuales de carácter informativo. Los noticiarios quedan obsoletos desde los años sesenta. En esos momentos los telenoticias logran por fin audiovisualizarse, superar la mera lectura de noticias ante la cámara con algunas ilustraciones, y acercarse a la actualidad debido a las avances en el registro, tratamiento y transporte de la imagen. Reducen, por tanto, la distancia entre el acontecimiento y su procesado en información audiovisual –como había logrado la radio prácticamente desde su origen–, y además consiguen lo que era patrimonio del noticiario cinematográfico: el peso espectacular de la imagen audiovisual. Los noticiarios pierden así su gran baza frente a la televisión, dado que, por sus condiciones de producción, pronto habían renunciado a la inmediatez o mantenían con esta una relación laxa. A ello hay que añadir que los reportajes y los documentales informativos, cuya relación más intemporal con los acontecimientos narrados era similar a la del noticiario, ya llevaban tiempo acomodados en el medio televisivo.

No obstante, hay cuatro factores que intervienen en la aparición y el desarrollo de los 63 números del *Noticiari de Barcelona* –y de los 16 que componen *Notícia de Catalunya*, su sucesor–: el debate sobre el cine de las nacionalidades y de las regiones, especialmente intenso a mediados de los años setenta; la importancia del cine alterativo político, militante y contrainformativo de no ficción en Cataluña, y en general en España (véanse Arnau Roselló, 2006; García-Merás, 2007; Berzosa, 2009; Prieto, 2015; Nieto Ferrando, 2017); la pervivencia del *No-Do* que, si bien a mediados de los años setenta deja de ser de obligada exhibición y pierde su monopolio sobre el espectáculo informativo cinematográfico, se mantiene en activo hasta 1981 (Tranche & Sánchez Biosca, 2000); y, relacionado con los puntos anteriores, la ausencia de un medio de comunicación audiovisual dedicado a los contenidos de proximidad y en catalán, más allá de las emisiones de Televisión Española (TVE) para Cataluña, con algunos programas de reportajes sin duda destacables como *Giravolt* (1973-1979) (Baget i Herms, 1999). *Notícia de Catalunya*, de hecho, desaparece justo cuando arrancan las emisiones de la televisión pública catalana TV3 a finales de 1983.

El objetivo del presente trabajo es analizar los contenidos y el discurso del *Noticiari de Barcelona* (figura 1) a partir de las siguientes hipótesis:

1. La génesis del *Noticiari de Barcelona* estaría relacionada con el debate sobre el “cine de las nacionalidades” a mediados de los años setenta, donde se plantea la necesidad de desarrollar cinematografías que atiendan a las particularidades de las diferentes regiones del Estado Español. Pero también evidenciaría los límites que se imponen a la aplicación práctica de lo que en la reflexión es una apuesta mucho más radical.

² “Tendrá importantes consecuencias para el cine de la época, tanto desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico como por lo que significará de primer intento después de la Guerra de proporcionar un material en serie en lengua catalana con una considerable difusión por los cines”.

³ Tal como afirma Martí Rom (1978), las primeras entregas del noticiario se exhibieron en diez salas de gran aforo. El número 19 (1978) ya llegaba a veinte salas de estreno y otras veinte de reestreno en Barcelona, y a setenta punto de exhibición en toda Cataluña.

2. El *Noticiari de Barcelona* supondría una alternativa al noticiario *No-Do*, tanto en lo referente a sus contenidos como a su articulación discursiva. Esto implicaría hacer propias e institucionalizar –es decir, introduciría dentro de los canales institucionales de producción, distribución y exhibición– algunas prácticas provenientes del cine político alternativo de no ficción.

3. Finalmente, la articulación fundamentalmente retórica de los contenidos del *Noticiari de Barcelona* evidenciaría más la búsqueda de la persuasión –producir determinados cambios en la audiencia respecto a los problemas que aborda– antes que la información. Esto sería así a pesar de presentarse como un producto de información de proximidad.

Figura 1⁴

1977	1. “Eleccions legislatives 15 juny de 1977. Procés electoral” (Josep Maria Forn)
	2. “L’Estatut” (Pere Balaña)
	3. “El poble ho ha decidit. III cinturó gratuït” (Julià Inglada)
	4. “El mar de Barcelona” (Carles Jover Ricart y J. A. Salgot)
	5. “La Rambla” (Josep Ulloa)
	6. “L’especulació del sòl. L’urbanisme” (Joan Bosch)
	7. “Diada nacional de Catalunya 1977. Onze de Setembre” (Albert Abril y Jordi Cadena)
	8. “Ensenyament. La problemàtica escolar” (Ramon Font i Segura)
	9. “La tercera edat” (Miquel Iglesias)
	10. “Retorn del president Tarradellas” (Ferran Llagostera Coll)
	11. “L’atur” (Antoni Martí Gich)
	12. “Feminisme. Els moviments feministes” (Georgina Cisquella)
	13. “Sanitat” (Carles Duran)
	14. “Català a l’Escola” (Jordi Feliu)
	15. “Llibertat d’expressió” (Antoni Ribas)
1978	16. “La premsa” (Manel Esteban)
	17. “La guàrdia urbana” (Eugeni Anglada)
	18. “Les presons. La COPEL” (Francesc Bellmunt)
	19. “El districte vé. El barri xino” (Joan F Solivelles)
	20. “El medi ambient” (Jordi Bayona)
	21. “La degradació a la ciutat” (Lluís Racionero)
	22. “La sang” (Llorenç Soler)
	23. “III Congrés Universitari Català” (Román Gubern)
	24. “L’entesa dels catalans” (Josep Maria Català)
	25. “Guarderies infantils” (Francesc Pérez Dolz)
	26. “La televisió ara i aquí” (Gustau Hernández)
	27. “Joan Miró” (Joan Baca i Toni Garriga)
	28. “Biblioteques” (Jordi Cadena y Rosa Vergés)
	29. “L’escola d’estiu” (Jordi Feliu)
	30. “L’humor” (Josep Maria Vallès)
	31. “Platges i piscines. Banyar-se a Barcelona” (Francesc Betriu)
	32. “L’art al carrer: monuments” (Sergi Schaaff)
	33. “Els museus” (Lluís Maria Güell)
	34. “Festes de la Mercè, 1978” (Francesc Bellmunt)
	35. “Dret de vaga. El conflicte de les gasolineres” (Francesc Bellmunt)
	36. “El cinema català” (Albert Abril)
	37. “El zoo” (Sergi Schaaff)
	38. “Notes sobre El Besós” (Carles Duran)
	39. “La Barcelona subterrània” (Albert Abril)

⁴ Elaboración a partir de las fichas del catálogo de Filmoteca de Catalunya. En muchos de los noticiarios no aparecen los títulos, por lo que se han incluido los registrados en las mencionadas fichas, que a su vez han sido tomados del ICC.

	40. "Casc Antic" (Jordi Cadena)
	41. "Minusvàlids" (Georgina Cisquella)
	42. "Setmana de la sanitat" (Jordi Cadena)
	43. "L'ensenyament de la música"
	44. "Músics ara i aquí" (Ramon Font)
	45. "Set batlles de Barcelona" (Octavi Martí)
1979	46. "L'ajuntament de Barcelona" (Georgina Cisquella y Pere Joan Ventura)
	47. "L'agressió quotidiana" (Carles Duran)
	48. "La delinqüència" (Jaume Codina)
	49. "Els cecs" (Romà Guardiet y Sigfrid Casals)
	50. "Cinquentenari" (Pere Balañá)
	51. "Escola d'adults" (Mercé Remolí)
	52. "Els vegetarians" (Josep Maria Vallès)
	53. "El Barri de Fort Pienc" (Lluís López Doy)
	54. "Les concessionàries" (Xavier Caño)
	55. "L'Estatut, 1979" (Manuel Cussó-Ferrer y Antoni Verdaguer)
	56. "Barcelona (primera part)" (Enric Viciano Bellmunt)
	57. "Assaig de l'orquestra ciutat de Barcelona" (Carles Jover Ricart)
	58. "La reforma dels museus" (Octavi Martí)
	59. "La Platgeta, port de pescadors de Barcelona" (Francesc Bellmunt)
	60. "Informe sobre el FAGC" (Ventura Pons)
1980	61. "Barcelona és de tots" (Pere Balañá)
	62. "Escoles" (Carles Duran)
	63. "Museu Picasso" (Julià Inglada Àrias)

Abordamos nuestro trabajo desde la perspectiva del análisis fílmico, más específicamente narratológico. Aunque en muchas ocasiones las cuestiones relacionadas con la narrativa han sido asociadas casi en exclusiva a la ficción audiovisual, estas están presentes en todos los trabajos que abordan la naturaleza del cine de no ficción y su relación con la realidad y el espectador, aunque no hayan recurrido a los conceptos y términos propios de la narratología fílmica⁵. Es sencillo, por ejemplo, identificar en la reconocida diferenciación de Nichols (1997; 2010) entre documentales poéticos, expositivos, observacionales, participativos, reflexivos y expresivos diferentes articulaciones de la historia en el relato en función de un empleo particular de las variables narrador, focalización, tiempo o espacio. Se parte, por tanto, de la consideración de que la narración no es inherente al cine de ficción o al de no ficción. Poco importa en términos narratológicos si esta se sostiene en la verosimilitud o en la "veracidad": en un pacto con el espectador que, según determinadas estrategias, permite entender que los acontecimientos de la historia remiten a un mundo posible –que al mismo tiempo configuran–, como sucede en el cine de ficción, o hacen referencia a un mundo real, con entidad propia, que sería el caso de la no ficción.

2. Cine de las nacionalidades y cine alternativo

El *Noticiari de Barcelona* surge en un contexto definido por dos elementos que condicionan claramente sus particularidades: la búsqueda de un cine y una cinematografía propios con el fin de la dictadura franquista y el empuje del cine alternativo militante y contrainformativo en Cataluña. Ambos aspectos están interrelacionados.

En primer lugar, el *Noticiari de Barcelona* está enraizado en el debate sobre el denominado "cine de las nacionalidades" del momento. Este se nutre de las reflexiones en los años sesenta –recogidas en la prensa cinematográfica española del momento–, más o menos acompañadas de las prácticas, de algunos cineastas latinoamericanos sobre la necesidad de crear cines autóctonos, con lenguajes propios, apegados a la realidad sociocultural de los

⁵ Entre los trabajos que han tratado el documental desde una perspectiva narratológica destacan los de Jost (1989), Guynn (1990), Colleyn (1993), Gaudreault y Marion (1994) o Vallejo (2008).

diferentes países, antiimperialistas, nacionalistas y políticamente militantes. Se parte de la ineffectividad de sustituir unos contenidos impropios y ajenos a la cultura autóctona por otros propios y comprometidos sin operar una revolución formal, sin lograr modelos de representación que rompan con los impuestos desde el exterior (Rodríguez Sanz, 1967; Jacob, 1969; Cinema 2002, 1977). Octavio Getino, por ejemplo, entrevistado a propósito de *La hora de los hornos* (1968) (Martínez Torres, 1969), insiste en que “el problema de la cultura o del cine en América Latina está vinculado íntimamente al proceso de la liberación y a la construcción de nacionalidades” (p. 46).

En 1976, las IV Jornadas do Cine do Ourense recogen este *vínculo entre nacionalismo, revolución formal y cine político* y concluyen con la “Declaración de los Cines Nacionales”, donde se entiende por “cines nacionales los que conciben el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado Español” (Martí Rom, 1976, p. 70). Estos cines, según se afirma, han de mostrar las características propias de cada pueblo. Los debates generados durante las jornadas inciden en la necesidad de crear unas infraestructuras para su desarrollo y promoción. También Antolín (1977), en su crónica publicada en *Cinema 2002* del II Simposio de Estudios Cinematográficos, celebrado en junio de 1976 y dedicado al mismo tema, señala que “los futuros cines nacionales, en tanto que alternativa ideológica, deben romper con los códigos inherentes al cine de consumo y dominante, proponiendo una alternativa de clase, tanto a nivel de [...] contenido –ideológico– como a nivel de discurso formal –estético–” (p. 58).

Casi desde su origen, estas aspiraciones presentan una vertiente mucho más pragmática, que es la que acaba imponiéndose. Como señala Pérez Perucha (1996), muchos de los directores que apostaron por este cine aspiraban en el fondo a realizar películas comerciales que llegaran al público y a contar con el apoyo de medidas políticas en sus propias regiones, aunque en un primer momento estuvieran abocados a la marginalidad. Ello es apreciable en los textos recogidos en el número 38 de la revista *Cinema 2002* –la publicación que más apoya el cine de las nacionalidades–, donde se aborda la evolución del cine en Cataluña hasta su situación en esos momentos, para detenerse en ámbitos como el cineclubismo, el cine amateur y la producción alternativa. Especial mención merece la descripción de Romaguera (1978) de los trabajos sobre cine desarrollados en el Congreso de Cultura Catalana y la reproducción del “Manifiesto para una cinematografía catalana al servicio del pueblo de los países catalanes”, destinado a orientar las iniciativas en el campo cinematográfico en el marco de las futuras instituciones autonómicas. Las propuestas quedan resumidas en la creación de un departamento específico con el objeto de regular la actividad cinematográfica, fomentar la enseñanza del cine o, entre otras acciones, coordinar las relaciones entre cine y televisión y organizar servicios de producción de cine documental e informativo.

El carácter alternativo del cine de las nacionalidades acaba concretándose casi en exclusiva en los esfuerzos por construir una cinematografía propia, y uno de los primeros ejemplos es el *Noticiari de Barcelona*. Las reivindicaciones nacionales también se diluyen –al menos en comparación con propuestas muchos más radicales como *Som una nació* (Antoni Martí Gich, 1976) o *Independentzia!* (Antoni Martí Gich, 1977)–, sin pasar de la demanda de mayor autogobierno, del estatuto de autonomía o la recuperación de las instituciones y la cultura catalanas. La excepción es el número 55 (“L'Estatut, 1979”), donde se plantea el recién conseguido estatuto de autonomía como un primer paso hacia objetivos mucho más ambiciosos.

En segundo lugar, el *Noticiari de Barcelona* es la concreción “posibilista” de las apuestas más radicales en el ámbito de la información y de la denuncia del cine alternativo, definido por su independencia respecto a los canales comerciales de producción, distribución y exhibición, y por proponerse como una opción diferente a estos en términos políticos, culturales y expresivos. A pesar de estar parcialmente inscrito en la institución cinematográfica, dado que es producido por el ICC en colaboración con el Ayuntamiento de

Barcelona y se exhibe como complemento en cines de estreno y reestreno, aunque sin permiso de exhibición como mínimo en las primeras entregas, el *Noticiari de Barcelona* comparte con el cine alternativo la confianza en la capacidad del medio cinematográfico para mostrar determinados problemas sociales, económicos, medioambientales, políticos o culturales –algunos de ellos con poca presencia en otros medios de comunicación años antes– con el objetivo de despertar en el público un conocimiento sobre los mismos que le conduzca a la toma de conciencia e incluso a la actuación. Ello sin descuidar el trabajo sobre el discurso, lo que hace que en muchos casos se busque la ruptura con la supuesta relación transparente o poco problemática entre la representación y su referente.

También comparte con el cine alternativo de no ficción su enconado enfrentamiento al *No-Do* y sus derivados, los documentales y la revista *Imágenes*. Esto es apreciable tanto en sus contenidos como en su discurso, que en ambos casos están lejos de la “realidad” –y de su tratamiento– amable, tranquila, frívola y armónica construida por el noticiario franquista. Se da la circunstancia, además, de que entre *No-Do* y la Diputación Provincial de Barcelona producen por esas mismas fechas las series *Diputación de Barcelona* (1974 y 1977) y *Barcelona. Era de Franco, 1939-1975* (1977): mientras la primera resume acontecimientos de distinto tipo sucedidos en diferentes años, la segunda repasa diversos aspectos de la relación entre la ciudad y el dictador. Estas producciones presentan un tono propagandístico y nostálgico, en contradicción con los números esfuerzos que *No-Do* está empleando en esos momentos para adaptarse a la nueva situación tras la muerte de Franco, como ha señalado Matud (2009).

Este cine alternativo se desarrolla fundamentalmente entre 1967 y 1979 en toda España. En el ámbito catalán aborda cuestiones que luego reconduce y atempera el *Noticiari Barcelona*, como la pobreza y las desigualdades sociales –*Distància 200 MTS* (Jordi Bayona, 1967), *52 domingos* (Llorenç Soler, 1967), *No se admite personal* (Antonio Lucchetti, 1968), *Distància, de o a infinit* (Jordi Bayona, 1969), *Largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969), *Un lloc per dormir* (Jordi Bayona, 1971) o *Viaje a la explotación* (Rosa Babi, Mercè Conesa, Joan Simó y Bartomeu Vilà Sala, Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1974)–, reivindicaciones culturales que derivan en nacionales –*D'un temps d'un país. Raimon* (Llorenç Soler, 1968), *Som una nació o Independentzia!*–, la represión y la propaganda franquistas, sus herencias y la lucha por la libertad –*Espana 68 (El hoy es malo, pero el mañana es mío)* (Helena Lumbreras y Llorenç Soler, 1968), *Noticiario RNA* (Llorenç Soler, 1970), *Montserrat, assemblea d'intel·lectuals (Muntanya)* (Comissió de Cinema de Barcelona, 1971), *El sopar* (Pere Portabella, 1974), *Un libro es un arma* (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1975) o *Alborada* (Lluís Garay y Joan Mallarach, 1976)– o la situación de la clase trabajadora –*El campo para el hombre* (Helena Lumbreras, Mariano Lisa, Colectivo de Cine de Clase, 1975), *O todos o ninguno* (Helena Lumbreras, Mariano Lisa, Colectivo de Cine de Clase, 1976), *A la vuelta del grito* (Helena Lumbreras, Mariano Lisa, Colectivo de Cine de Clase, 1977) o *Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1979)–. Todas estas películas vienen acompañadas por una importante reflexión en la prensa cinematográfica de la época sobre las relaciones entre el cine y la política, así como sobre la naturaleza, tipología, función y efectividad de la producción y la exhibición alternativa.

Obsérvese, por otra parte, que la creación de un noticiario era una de las aspiraciones de los cineastas alternativos. De hecho, la Cooperativa de Cinema Alternatiu intenta poner en marcha uno entre 1975 y 1976, del que solo se producen tres números de carácter monográfico dedicados a las reivindicaciones de los derechos nacionales (*Noticiari 1: Marxa de la llibertat*), a la situación de la mujer y su lucha por la igualdad (*Noticiari 2: La dona*) y al activismo ciudadano para retomar determinados espacios urbanos (*Noticiari 3: El Born*). A ello hay que añadir que algunos de los directores que firman los números del *Noticiari de Barcelona* desarrollan parte de su trabajo en el ámbito del cine alternativo –Jordi Bayona, Llorenç Soler, Antoni Martí o Pere Joan Ventura–. Aunque también podemos encontrar importantes amateuristas como Joan Baca y Toni Garriga y los antiguos miembros del grupo Gente Joven del Cine Amateur –Pere Balañà, Sergi Schaaff o Jordi Feliu–, ya instalados en la industria, a

reconocidos directores Joan Bosch, Miquel Iglesias Bonns, Antoni Ribas, Josep Maria Forn o Francesc Betriu. Estos dos últimos habían destacado con anterioridad por intentar ensanchar los límites de lo visible y lo decible desde dentro de la institución cinematográfica con sus películas de ficción. Igualmente relevante es la presencia de Georgina Cisquella, Mercé Remolí Xavier Caño o Jaume Codina, responsables del programa de televisión *Giravolt*.

3. Los contenidos y su articulación

Lo primero que destaca del *Noticiari de Barcelona* es el carácter monográfico de cada número –cuya duración es de aproximadamente diez minutos–, situándolo por tanto más cerca del documental o del reportaje que del noticiario compuesto de pequeñas piezas informativas independientes. Los temas que protagonizan más de una entrega son el urbanismo (10), la educación (7), los colectivos desfavorecidos (7), el estatuto de autonomía (6), el arte y los artistas (5), los medios de comunicación (4), la sanidad (3), la contaminación (3), la gestión cultural (3), las infraestructuras de transportes (2) y los trabajadores (2). Ello no quiere decir que estos temas estén ausentes en otros números; algunos, de hecho, presentan una marcada transversalidad, como el estatuto de autonomía y su desarrollo en una mayor capacidad de autogobierno, presentado en muchas ocasiones como parte de la solución a los problemas planteados, o la contaminación y los colectivos desfavorecidos, que aparecen en las entregas que abordan el urbanismo.

Con todo, hay dos temas transversales que destacan sobre los demás: el asociacionismo ciudadano y el franquismo o la herencia franquista, aunque estos últimos evolucionan con el tiempo hacia los poderes políticos y económicos en general –las constructoras, por ejemplo (38 y 45)–. Ambos incluso funcionan en muchos números a la manera de personajes que ejercen funciones de ayudante del protagonista o del antagonista –como sucede en la ficción–, cuando no de protagonista y antagonista, respectivamente. Así, por ejemplo, en el 51, dedicado a la enseñanza para adultos, los protagonistas son los estudiantes, su objetivo superar sus carencias en el ámbito de la formación, el antagonista que impide alcanzar el objetivo el analfabetismo y, como ayudante del antagonista, el Estado Español que no reconoce un problema heredado del franquismo que todavía persiste. El número concluye con las pequeñas “victorias” de los protagonistas que les acercan al objetivo y con la necesidad de reforzar el asociacionismo ciudadano, aliado inestimable también en este campo.

El *Noticiari de Barcelona* convierte el asociacionismo ciudadano y los poderes públicos y económicos en elementos narrativos. Ello contribuye, por una parte, a visibilizar y estimular a los movimientos sociales, muy importantes en la Transición (Quirosa, 2011), y que van más allá de la tradición obrera para luchar desde las asociaciones de vecinos, de mujeres, de minusválidos y, obviamente, de trabajadores por la rehabilitación urbana, la educación de calidad, la igualdad de género, la no discriminación por la orientación sexual o las mejoras de las condiciones de vida, sin dejar de lado la dimensión política de sus acciones y reivindicaciones. Por otra parte, despertó quejas e incluso a situaciones de censura. Tal como señaló el director Josep Maria Forn, presidente del ICC, a Martí Rom (1978), algunos números generaron protestas de las instituciones y corporaciones aludidas. Así sucedió con las grandes inmobiliarias con el 6, los laboratorios farmacéuticos con el 13 o la Generalitat Provisional de Catalunya con el 15, titulado “La Llibertat d’expressió”, donde Lluís Llach la acusaba de inacción ante el caso de Els Joglars, a lo que se añadía los problemas con el Ejército: “Este hecho, unido a la susceptibilidad de las autoridades militares determinó que el Ayuntamiento ordenara retirar a la semana de su exhibición el ‘Noticiari’ ‘para evitar males mayores’”. A ello había que añadir, según el director, las presiones políticas sobre los cines que proyectaban el *Noticiari de Barcelona* por no haber solicitado la licencia de exhibición (Martí Rom, 1978, p. 75).

En cuanto a la organización de los contenidos, encontramos articulaciones por categorías, por asociación, por acontecimientos o narrativa y, sobre todo, por argumentos o retórica. Tanto Bordwell y Thompson (2006) como Plantinga (2013) han analizado estas

maneras de estructurar los contenidos, insistiendo en que no son compartimientos estancos: es posible apreciar películas de no ficción donde, a pesar de predominar una de ellas, ciertas secuencias se rigen por otras. La primera, la organización por categorías, es sincrónica y desglosa en diferentes apartados el tema que analiza. Así, el número 30, dedicado al humor, aborda los diferentes tipos de humor catalán. Lo mismo sucede con el 46, sobre el ayuntamiento de Barcelona, donde tras exponer su situación, incidiendo en el peso de la herencia franquista, en sus prácticas corruptas y en la necesidad de mayor autogobierno, es descrita su organización y los diferentes espacios de actuación del consistorio en el ámbito municipal. También el número 56, que trata diversos aspectos de la ciudad de Barcelona –acercándose al documental de promoción turística–, podría inscribirse en este apartado.

La segunda, la organización asociativa, está sustentada en similitudes de cualquier tipo –incluso estéticas–, en acciones y situaciones que acontecen en un único espacio o en el tratamiento de un evento desde diferentes perspectivas, siempre generando un efecto de aleatoriedad y de apertura. La organización asociativa es poco frecuente a nivel de todo un número. Prácticamente se reduce al 15, dedicado a la libertad de expresión, que recoge las adhesiones a Albert Boadella y a Els Joglars por su detención tras *La torna*, y al 17, que muestra mediante breves escenas ligadas por la música en *over* el trabajo habitual de la Guardia Urbana, aunque se acerca más bien al documental poético, tal como lo define Nichols (2010). También encontramos algunas secuencias de carácter observacional que puede inscribirse en la organización asociativa: la rutina de La Rambla en una secuencia del número 5, escenas sobre las fiestas de la Mercé en el 34 o la primera secuencia del 51 (“Escola d’adults”). En esta, además, predominan los testimonios de personajes ejerciendo de conductores de la narración sobre la voz en *over*, que reduce su papel a la contextualización.

La tercera, el encadenamiento de una serie de acontecimientos cronológicamente en el plano de la historia, aunque puedan sufrir cambios de orden en el relato, es reservada a números (14, 36, 45 y 55, por ejemplo) y a secuencias concretas que de una u otra manera tratan el pasado. Así, por ejemplo, los jóvenes delincuentes del número 26 narran determinados acontecimientos importantes de sus vidas que permiten comprender su trayectoria delictiva, y cómo las instituciones educativas o penitenciarias por las que pasaron han incidido en ella, aunque el conjunto del número presente una organización retórica. La organización por acontecimientos encadenados causal y lógicamente está más cerca de la ficción clásica –dado que esta funciona de la misma manera–. También se aproximan a esta aquellas entregas que, si bien están sustentadas en argumentos, presentan una situación caracterizada como normal, su ruptura y la lucha por el regreso a la normalidad y su consecución, aunque pongan el acento en algunos de estos pasos o modifiquen su orden en el relato. El número 1, por ejemplo, se centra en la normalidad democrática (regreso a la normalidad), tras largos años de franquismo (ruptura con la normalidad por la acción del antagonista), que partía del golpe de estado contra la Segunda República (normalidad de partida). En el número 10 la normalidad es el autogobierno, su quebranto de nuevo el franquismo y la solución el regreso al autogobierno.

La articulación retórica es la que predomina en el noticiario, dado que el objetivo de denunciar un problema es provocar cambios de orden afectivo, cognoscitivo o comportamental respecto a este en la audiencia. Para ello se utilizan argumentos sustentados en la autoridad de su emisor, ya sea el narrador en *over* o un experto, que buscan la confianza en el receptor; argumentos que desgranar el tema apelando a la razón, en muchas ocasiones sobre la base de ejemplos y omitiendo cualquier argumento opuesto, sobre todo si es razonable; y, finalmente, argumentos que recurren a la emoción del receptor. Muchos números se estructuran de la misma manera: presentación del tema problemático, con su correspondiente contextualización e implicaciones, exposición de los argumentos y de ejemplos de casos concretos generalizables, iniciativas desarrolladas para resolverlo y

conclusiones, que pueden resumir los argumentos y siempre inciden en sus posibles soluciones.

Veamos, a modo de ejemplo, la articulación retórica de los contenidos en los números 26 y 48, dedicados respectivamente a la televisión y a la delincuencia juvenil. El primero está dividido en siete secuencias –bloques de contenido o segmentos–, y su objetivo es convencer de la necesidad de una televisión pública autonómica:

1. Presentación general. Importancia de la televisión y debate que genera. Autoridad del narrador en *over*.

2. Presentación concreta. Situación de la televisión en Cataluña bajo el franquismo y en la Transición. Autoridad del narrador en *over* y de un experto.

3. Problemas de Televisión Española en Cataluña. Dependencia económica, falta de programas en catalán, pocos programas informativos y necesidad de ampliar los contenidos. Empiezan a plantearse soluciones a los problemas y conviven argumentos racionales con emocionales –estos últimos apelan a cuestiones identitarias–. Autoridad del narrador en *over* y de un experto.

4. Necesidad de una televisión pública autónoma dependiente de las instituciones catalanas. Solución planteada por el narrador en *over*.

5. Debate sobre la televisión pública o privada, y los problemas del carácter híbrido de la financiación de TVE. Autoridad del narrador en *over*.

6. Insistencia en la necesidad de una televisión pública catalana y las características que esta debe tener. Autoridad de un experto que recurre a argumentos emocionales y racionales.

7. Conclusiones. Recapitulación de los problemas y sus posibles soluciones, insistiendo en la necesidad de crear una televisión pública catalana dependiente de las instituciones autonómicas. Autoridad de un narrador en *over*.

El número 48, dedicado a la delincuencia juvenil, tiene por objetivo concienciar sobre la necesidad de actuar sobre los jóvenes marginales antes de que acaben en la delincuencia, y está compuesto igualmente por siete secuencias:

1. Presentación general. Dramatización del robo de un radiocasete en un coche.

2. Presentación concreta. Secuencia de montaje a partir de titulares de prensa que muestran el impacto mediático de la delincuencia juvenil. Organización asociativa.

3. Causas de la delincuencia juvenil. Autoridad de un experto que recurre a argumentos racionales.

4. Testimonio de un delincuente. Ejemplo que da apoyo al argumento racional del testimonio del experto. Se sustenta en acontecimientos. Apela también a la emoción del espectador, a la conmiseración.

5. La ineffectividad de la represión como respuesta de los poderes públicos. Autoridad del narrador en *over*. Argumentos racionales sustentados en los ejemplos.

6. Testimonio de otro delincuente. Ejemplo que da apoyo al argumento racional del testimonio del experto de la secuencia 4 y de la voz en *over*. Se sustenta en acontecimientos. Apela también a la emoción del espectador, a la conmiseración.

7. Conclusión. Planteamiento de soluciones: las iniciativas de los educadores y de las asociaciones para resolver el problema en su raíz. Autoridad de la voz en *over* y del experto.

Es importante insistir en la diferencia entre la estructura de cada entrega, donde sin duda en el conjunto del noticiario predomina la organización retórica –cerca de tres cuartas partes de los números responden a la misma–, y las secuencias o segmentos particulares. Como podemos apreciar en el número 48, la secuencia 2 es asociativa –la disposición de las imágenes de los titulares es aparentemente aleatoria– y las 4 y 6 recurren a la narración de acontecimientos. Cuando los números utilizan estructuras diferentes a la retórica que afectan a su totalidad, normalmente es por su contenido más ligero, donde la denuncia y la voluntad de influir sobre el espectador dejan de ser prioritarias.

4. Un modelo expositivo reformulado y problemático

Buena parte de los números del noticiario pueden situarse dentro del modelo formal de no ficción (Plantinga, 2013), y en concreto del expositivo (Nichols, 1997; 2010). Es por esto que abundan las muestras de dependencia de la imagen respecto a la voz en *over*, aunque también aparecen secuencias de carácter observacional, como hemos visto, o testimonios que en ocasiones exceden la mera ilustración de lo señalado por el narrador. Con todo, más que por el peso de la voz en *over*, su carácter expositivo viene determinado, en primer lugar, por el efecto de control absoluto por parte del enunciador de la información facilitada, a pesar de recurrir también a estas otras estrategias en ocasiones. A ello se añade su carácter de exposición-argumentación acerca de un tema que elude todo efecto de aleatoriedad, apreciable este último en la no ficción de observación, y evitar la conducción mediante testimonios o la acción de los personajes propia de la modalidad participativa.

Ahora bien, a pesar de su carácter expositivo, muchos de los números presentan un “espacio en *over*” muy rico, que va más allá de la locución de un narrador en *over* y su acompañamiento musical, como sucedía en el *No-Do*. Esta es una particularidad que relaciona al *Noticiari de Barcelona* con la no ficción alternativa de carácter político del momento. El virtual espacio en *over* adquiere concreción en la banda sonora y se adhiere a otros espacios que permiten componer la diégesis⁶, el espacio representado (*in*) y el espacio no mostrado – en fuera de campo (*off*)–, aunque continuamente sugerido y susceptible de ser representado mediante montaje. Este espacio está habitado por monólogos, diálogos, sonidos, músicas o ruidos. Su relación con el espacio en *in* y en *off* puede ser, como mínimo, de redundancia, complemento o contradicción.

Destacan en este espacio en *over*, obviamente, las locuciones de los narradores principales o de personajes que ejercen la función de narradores. Estos personajes pueden haber tenido una presencia previa en la diégesis, como en el número 28, donde las aportaciones de los participantes en un debate de expertos sobre la situación de las bibliotecas catalanas en ocasiones vienen ilustradas con imágenes, y por tanto se transforman en voces en *over*. En otros números, el vínculo entre el personaje en *over* que ejerce de narrador y el personaje en la diégesis es mucho más relajado. Así sucede en el 47 y el 13, ambos dirigidos por Carles Duràn. El primero, titulado “L’agresió quotidiana. Enquesta a la perifèria de Barcelona”, dedicado a la situación de las mujeres de extracción social humilde, se construye a partir de testimonios de personajes femeninos en *over* anónimos, que narran acontecimientos que han afectado a sus vidas, ilustrados con imágenes de estas mujeres en su quehacer cotidiano. En ningún caso los personajes en *in* aparecen como fuente de emisión de las narraciones. En el 13 los testimonios en *over* de pacientes anónimos corroboran las deficiencias de la sanidad, aunque vienen acompañados de planos descriptivos de una sala de espera de un centro de salud, sin poder ligar tampoco la voz en *over* con ningún testimonio. Este recurso lo encontramos en películas alternativas de carácter político como *No se admite personal* (Antonio Lucchetti, 1968), *Largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969) o *Alborada* (Lluís Garay & Joan Mallarach, 1976). De igual manera que en estas, en el noticiario produce un efecto sinecdótico, pues la situación denunciada es tan habitual que los testimonios anónimos singulares en *over* y los personajes que los ilustran en *in* podrían ser sustituidos por muchos otros. La sinécdoque es frecuente en este cine, dado que permite trascender el caso particular abordado, generalizar a partir de lo concreto.

⁶ Somos conscientes de que el término “diégesis”, entendida por el mundo que arropa a la historia, puede ser de discutible aplicación a la no ficción. Sin embargo, consideramos que el papel de esta en el documental no difiere sustancialmente del que desarrolla en la ficción, aunque en el primero se construya a partir de materiales del profilmico con entidad propia, en ocasiones englobe acontecimientos encadenados en una historia y en otras temas desglosados en categorías, por bloques de contenido articulados a partir de asociaciones más o menos libres o tratados como argumentos retóricos.

El espacio en *over* también es el lugar de las citas. Estas pueden ser parafraseadas, reproducidas en estilo indirecto –y en ocasiones vienen acompañadas de inflexiones en el tono con el que son proferidas, valorándolas recurriendo a la ironía– o directo por los narradores. Es el caso del número 2 con la reproducción de la defensa de Adolfo Suárez de la recuperación del autogobierno en Cataluña, de las palabras de Azaña justificándolo en 1932 o de las disposiciones para la disolución de la Generalitat durante la Guerra Civil; en el 14 con la norma que tras la Guerra Civil obliga a retirar de las escuelas los libros que no estén escritos en castellano o en el 14 y 29 con la repetición de los contenidos educativo-propagandísticos frecuentes bajo la dictadura por parte de un niño. En ocasiones las citas son paródicas, sobre todo si están relacionadas con aspectos del franquismo o sus herencias. Estas, por otra parte, exceden en casos particulares el espacio en *over*, concretándose en imágenes. El número 13, por ejemplo, recurre a planos del noticiario *No-Do* para mostrar la grandilocuencia de las grandes inauguraciones, en este caso de hospitales, y contrastarla con, según el narrador, su limitada operatividad.

Otra de las particularidades de algunos números del *Noticiari de Barcelona* es la búsqueda del efecto de distanciamiento brechtiano (Brecht, 1970), de la ruptura con la ilusión de vínculo transparente entre la imagen audiovisual y la realidad. Esto, de nuevo, está en concordancia con una parte del cine político de no ficción del momento, que considera prioritaria el desenmascaramiento y la reflexión sobre los modelos canónicos de representación, incluso su subversión. En el noticiario, sin embargo, la introducción de dicha reflexividad no limita la función persuasiva de la organización retórica, que en muchos casos está sustentada sobre la fiabilidad de los narradores, los testimonios y los expertos; tampoco rompe con el modelo expositivo predominante.

En ocasiones son pequeñas llamadas de atención sobre el carácter de construcción de la no ficción. En una escena del número 3 –uno de los más canónicos en el uso de la voz en *over* expositiva–, por ejemplo, se recurre a la manipulación de la frecuencia, repitiendo una acción que sucede una única vez para lograr un efecto cómico; en otra aparece un viandante con una camiseta que lleva la inscripción “228”, mientras el narrador en *over* señala que esta es la densidad de habitantes por hectárea en Barcelona, evidenciando que, en este caso y como sucede en la ficción, el profilmico no es independiente de la existencia de la cámara. En el número 13 la problematización de la relación entre la representación y la realidad proviene de la manipulación de la duración de una acción mediante el uso de la denominada “cámara rápida”, y con ella son metaforizadas las carencias de la sanidad y en concreto el limitado tiempo que pueden dedicar los médicos a sus pacientes.

También son mostrados los dispositivos de registro de la imagen, ya sea brevemente (57) –recurso que encontramos también en películas alternativas como *Distància, de o a infinit* o *Un lloc per dormir*– o con mucho mayor protagonismo, como sucede en los números 31, 55 y 58. El primero llega a ser un cortometraje de ficción, dado que sigue las vicisitudes de un personaje interpretado por un actor en un hipotético veraneo en Barcelona, bajo la batuta de la locución de un reportero radiofónico o televisivo con el objetivo de mostrar la degradación medioambiental de las playas de la ciudad. Esta entrega destaca igualmente por el recurso a la ironía: las andanzas del protagonista por playas sucias y contaminadas contrastan con las palabras del locutor. En el 58 un debate televisivo dramatizado enmarca la denuncia de los problemas que padecen los museos barceloneses. Obsérvese que la dramatización no responde al intento de suplir la falta de imágenes –esto, frecuente en el documental expositivo, solo aparece en el número 48 con la representación de un robo en un coche–, sino a la voluntad de enfatizar el proceso de producción de un discurso audiovisual de carácter informativo. En el número 55, sin embargo, la reflexividad llega a generar efectos en principio inesperados. En esta entrega se efectúa un repaso histórico al autogobierno en Cataluña con motivo de la aprobación del estatuto de autonomía. La dramatización del proceso de producción de un reportaje, con un personaje interpretado por un actor tan conocido en esos

momentos como Ovidi Montllor, enmarca el tema centrándose sobre todo en el montaje, en las selecciones que el director debe efectuar a partir del material con el que cuenta y en sus diferentes resultados, lo que supone la posibilidad de “montar” una *Historia* o cualquier otra. Si comparamos este número con otros que abordan la cuestión del estatuto de autonomía y de la historia de Cataluña, es poco probable que el efecto deseado fuera este, ya que evidencia la posibilidad de que la reflexión llegue a anular la persuasión. A ello hay que añadir que este es el único número que sugiere el autogobierno alcanzado como un paso en un proceso más amplio y ambicioso; proceso que se busca anclar en el pasado.

La ironía es otra forma de distanciamiento. Como es conocido, esta introduce una valoración, y por tanto una posición explícita ética, moral o política del enunciador o del narrador respecto a lo enunciado o lo narrado. La ironía toma cuerpo sobre todo en la narración en *over* o en el recurso a la contradicción, y es igualmente frecuente en el cine alternativo de carácter político –véanse, por ejemplo, *Noticiario RNA* o *El campo para el hombre*–. En el *Noticiari de Barcelona*, la primera se hace presente en las inflexiones de la locución del narrador extradiegético. Pero estas son reservadas a la parodia de textos y lugares comunes de la dictadura franquista o a aprobaciones que contienen reprobaciones, como sucede con la valoración de aspectos de la educación bajo el régimen en el número 29. Su víctima se limita casi en exclusiva al franquismo o a sus herencias, dado que por regla general el tono del narrador en *over* a la hora de abordar otros asuntos –también de los testimonios– busca la confianza del receptor, y la ironía genera incertezas respecto al mismo. La ironía que emplea la contradicción multiplica sus víctimas. Esta se concreta en la relación entre las secuencias o entre el espacio en *over* y el espacio en *in/off*. La primera la encontramos en el número 20, dedicado a la contaminación, donde aparecen contrapuestas vistas turísticas de Barcelona con el desastre medioambiental de la ciudad. En el número 34, sobre las fiestas de la Mercé, conviven ambos tipos de contradicciones: por una parte, a los planos de la celebración oficial se contraponen los de la popular, cercana a la bacanal; por otra, los discursos oficiales en *over* contrastan con las imágenes de personajes que bailan y saltan delante de la cámara.

5. Conclusiones

Surgido en el calor de los debates sobre el cine de las nacionalidades, el *Noticiari de Barcelona* supone un primer paso en la construcción de un cine catalán tras el fin del franquismo en un ámbito, el de la no ficción de carácter informativo, que había sido monopolio del Estado. Pero también evidencia la institucionalización, al menos en parte –dado que es financiado por el ayuntamiento de Barcelona y llega a las salas comerciales, pero carece de permiso de exhibición–, de una serie de prácticas provenientes del cine político alternativo del momento, más allá de que algunos de los responsables de sus números tuvieran una destacada actividad en este.

Aunque con una menor radicalidad, comparte con el cine alternativo, por una aparte, su enconado enfrentamiento al *No-Do*, tanto en los temas que aborda como en su discurso, apreciable especialmente en el uso del espacio en *over*, mucho más rico y diverso que el del noticiario franquista y con una relación compleja con la imagen; por otra, cierta reflexividad a través de la ironía o la mostración de las condiciones de producción del noticiario, sin que ello suponga exceder el modelo de representación expositivo, predominante en la mayoría de los números, y por tanto, salvo las excepciones comentadas, sin cuestionar las propias bases del discurso –como sí sucede en algunas producciones alternativas–. También presenta su misma confianza en las posibilidades del cine para estimular en su audiencia la actuación ante determinados problemas, una vez se ha tomado conciencia de los mismos. Ello condiciona la articulación de los contenidos en los números, que puede considerarse retórica, y por tanto más persuasiva que informativa: expone en la mayoría de los casos argumentos que pueden estar sustentados en la autoridad de su emisor –un narrador en *over* o expertos–, en la razón

sobre la base de ejemplos representativos o buscan apelar a la emoción del receptor. Cada número presenta un problema, contextualizado y atendiendo a sus implicaciones, son identificados sus responsables y planteadas las posibles soluciones al mismo, incidiendo especialmente en la acción ciudadana organizada a tal fin. En este sentido, el *Noticiari de Barcelona* tiene un papel esencial en la difusión de los movimientos sociales del momento, tan relevantes en la Transición.

Hemos visto los principales temas que centran el noticiario –el urbanismo, la educación, los colectivos desfavorecidos, el estatuto de autonomía, el arte y los artistas, los medios de comunicación, la sanidad, la contaminación, las infraestructuras de transportes, la gestión cultural y los trabajadores– y cómo se articulan en los números. Ahora bien, siempre plantean un único posicionamiento respecto a los mismos. Cuando son señalados los responsables de los problemas tratados –empresas o instituciones–, rara vez son invitados sus representantes a ofrecer una versión diferente. Esta estrategia, propia de la no ficción retórica, evidencia todavía más su objetivo: la búsqueda de la adhesión a las soluciones planteadas antes que la exposición de información contrastada sobre los problemas. Sin duda la comparación con programas de televisión como *Giravolt* puede ser esclarecedora al respecto, dado que sus reportajes, sin ocultar un posicionamiento respecto a los temas abordados –casi siempre coincidente con el del noticiario–, muestran planteamientos diferentes e incluso opuestos mediante entrevistas.

Una comparación más detallada entre el *Noticiari de Barcelona* y otros discursos audiovisuales de carácter informativo y persuasivo –aquí la hemos esbozado brevemente–, ya sean televisivos o cinematográficos, ya sigan los canales institucionales o se planteen como alternativa a estos, permitiría también abordar una serie de puntos que consideramos esenciales para entender la transición a la democracia en los medios audiovisuales: la conquista de la libertad de expresión y de información, la gestión de estos derechos y sus problemas, la pérdida por parte del Estado del monopolio sobre la información audiovisual cinematográfica y sus consecuencias, pero también su continuidad sobre nuevas bases en el ámbito televisivo, al menos hasta la aparición de los canales autonómicos. Dicha comparación dilucidaría igualmente la crisis, y en ocasiones el reciclaje, del cine contrainformativo y militante que había estado activo desde finales de los años sesenta.

Pero las particularidades del *Noticiari de Barcelona*, la configuración retórica y finalidad persuasiva de buena parte de sus números, también abren un segundo posible desarrollo de la investigación: el análisis de su recepción. Ello supone, por una parte, identificar las características de sus “espectadores implícitos”, en tanto que presuposición sobre el posible destinatario de los textos y, por tanto, con incidencia en su configuración; por otra, las de los “espectadores reales”, en este caso con el objetivo de intentar calibrar hasta qué punto fue efectivo el noticiario.

Este artículo es producto del proyecto “Els mitjans audiovisuals i la lluita per la democràcia (1969-1982)” (MEM001/17/00014), financiado por el Memorial Democràtic de Catalunya.

Referencias

- Antolín, M. (1977). II simposio de estudios cinematográficos. El cine de las nacionalidades. *Cinema 2002*, 31, 57-65.
- Arnau Roselló, R. (2006). *La guerrilla de celuloide*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Baget i Herms, J. M. (1999). *Quaranta anys de televisió a Catalunya, 1959-1999*. Barcelona: Pòrtic.
- Balló, J., Espelt, R. & Llorente, J. (1990). *Cinema català, 1975-1986*. Barcelona: Columna.
- Berzosa, A. (2009). *Cámara en mano contra el franquismo*. Buenos Aires: Ediciones al Margen.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2006). *Arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Cinema 2002* (1977). Cine chileno, en tres secuencias. *Cinema 2002*, 25, 28-63.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Colleyn, J. P. (1993). *Le regard documentaire*. Paris: Editions du centre Pompidou.
- García-Merás, L. (2007). "El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)". *Desacuerdos*, 4, 16-41.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (1994). Dieu est l'auteur des documentaires. *Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, 4(2), 11-26. <https://doi.org/10.7202/1001020ar>
- Guynn, W. (1990). *A Cinema of Nonfiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press / London: Associated University Presses.
- Hernández Ruiz, J. & Pérez Rubio, P. (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- Hopewell, J. (1989). *El Cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid: El Arquero.
- Jacob, M. (1969). Cine para latinoamericanos. *Nuestro Cine*, 89, 25-30.
- Jost, F. (1989). "Documentary: Narratological approaches". In W. De Greef & W. Hesling (Eds.), *Image, Reality, Spectator* (pp. 77-90). Leuven: Acco.
- Martí Rom, J. L. (1976). IV Jornadas do Cine Ourense. *Cinema 2002*, 14, 67-70.
- Martí Rom, J. L. (1978). El Institut del Cinema Català. *Cinema 2002*, 38, 72-75.
- Martínez Torres, A. (1969). Cine, peronismo y revolución. Octavio Getino y *La hora de los hornos*. *Nuestro Cine*, 89, 40-47.
- Matud, A. (2009). La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia. *Comunicación y Sociedad*, 22(1), 33-58.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nieto Ferrando, J. (2017). Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática (1967-1977). *Signa*, 26, 401-420. <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19950>
- Palacio, M. (Ed.) (2011). *El Cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pérez Perucha, J. (1996). El surgimiento de los cines nacionales en la periferia industrial. En P. Medina, L. M. González & J. Martín Velázquez (Eds.), *Historia del cortometraje español* (pp. 197-207). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Plantinga, C. R. (2013). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prieto, X. A. (2015). *Prácticas fílmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)*. Madrid: Universidad Carlos III.
- Quirosa, R. (Ed.) (2011). *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rodríguez Sanz, C. (1967). Notas previas para una autoconciencia estética del cine del Tercer Mundo. *Nuestro Cine*, 60, 22-31.
- Romaguera, J. (1978). El àmbit cinema del Congrés de Cultura Catalana". *Cinema 2002*, 38, 68-70.
- Tranche, R. & Sánchez-Biosca, V. (2000). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Vallejo, A. (2008). Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental. *Secuencias*, 27, 72-89.

© 2019. This work is published under
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>(the “License”).
Notwithstanding the ProQuest Terms and Conditions, you may use this
content in accordance with the terms of the License.